

ΤΑ ΑΡΙΣΤΟΥΡΓΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

9

# ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

## *Ντεγκά*



FABBRI • ΜΕΛΙΣΣΑ  
MILANO AGHNAI



# Δεγας

## “Ένας ζωγράφος στο φουαγιέ της Όπερας

**Ο** ΝΤΕΓΚΑ γεννήθηκε στο Παρίσι στις 19 Ιουλίου του 1834. Έντγκαρ Ίλαιρ Ζερμαίν ντε Γκά, αυτό ήταν το πραγματικό του όνομα και το χρησιμοποιούσε μέχρι τα σαράντα του χρόνια, αλλά γύρω στα 1873 άρχισε να υπογράφει Ντεγκά και ως το τέλος της ζωής του δεν άλλαξε. Ο πατέρας του, διευθυντής Τραπεζίης, ήταν πολύ καλλιεργημένος και ενδιαφερόταν ζωηρά για καθετί που αφορούσε τις τέχνες, και ιδιαίτερα τη μουσική. Γεννημένος στη Νεάπολη, από Γάλλο πατέρα που εκπατρίστηκε στην Επανάσταση, ο Ωγκύστ ντε Γκά γύρισε στη Γαλλία και παντρεύτηκε μια νεαρή κρεολή από τη Νέα Ορλεάνη, που καταγόταν από μια γαλική οικογένεια μεταναστών της Βορείου Αμερικής. Ο Έντγκαρ δεν ήταν παρά δεκατριών χρόνων όταν έχασε τη μητέρα του κι έτσι την καλλιτεχνική του μόρφωση τη χρωστούσε αποκλειστικά στον πατέρα του. Ο Ωγκύστ ντε Γκά όδηγούσε συχνά το γιό του στα Μουσεία όταν ο Έντγκαρ έγινε δεκαοκτώ χρόνων, του επέτρεψε να εγκαταλείψει τα Νομικά και να εγκαταστήσει ένα στούντιο στο διαμέρισμά τους.

Στα δεκαεννιά του χρόνια ο Ντεγκά κάνει πολύ καλοδουλεμένα αντίγραφα από σχέδια και πίνακες που μελετά στο Λουβρο, ιδιαίτερα στο Τμήμα Χαρακτικών. Στα «τετράδιά» του της εποχής εκείνης, πλάι στις γεμάτες ευαισθησία αυτοπροσωπογραφίες, υπάρχουν πολλές σελίδες εμπνευσμένες από τον Ένγκο και τους μεγάλους ζωγράφους της Αναγέννησης. Στα είκοσι του χρόνια, ύστερα από τις γυμνασιακές του σπουδές και μια σύντομη μαθητεία στο εργαστήριο του ζωγράφου Μπαρριάς, ο Ντεγκά εγγράφεται στα μαθήματα του Λουί ντε Λαμότ, πιστού μαθητή του Ένγκο· αλλά πριν τελειώσει ή χρονιά, αποφασίζει να μπη στη Σχολή Καλών Τεχνών.

Το 1854 ο νεαρός Ντεγκά ταξιδεύει για πρώτη φορά στην Ιταλία. Πηγαίνει στη Νεάπολη για να δει τον παπού του από τον πατέρα του, που κατοικεί ακόμα εκεί. Ξαναγυρίζει στην Ιταλία μια δεύτερη φορά το 1856 και σταματά στη Φλωρεντία, στο θείο του Μπελλέλι (ή θεία του, ή βαρόνη Μπελλέλι, το γένος Λώρ ντε Γκά, ήταν αδελφή του πατέρα του Έντγκαρ). Αλλά το πιο γόνιμο ταξίδι για τη διαμόρφωση του καλλιτέχνη έγινε στα 1858· τότε έμεινε όχι μονάχα στη Ρώμη, αλλά και στο Βιτέρμπο και στο Όρβιέτο (όπου έκανε διάφορα σχεδιάσματα από τις τοιχογραφίες του Λουκά Σινιορέλλι), στην Περούτζια και στην Ασίζη. Τη χρονιά εκείνη αρχίζει στη Φλωρεντία το μεγάλο «οικογενειακό πορτραίτο», για το οποίο είχε ετοιμάσει κιόλας πολλά προσχέδια για μελέτη.

Από το 1860 ως το 1865 ζωγραφίζει κυρίως ιστορικά θέματα. Η σειρά τελειώνει με το έργο οι Συμφορές της Ορλεάνης, που



1

το εκθέτει στο Σαλόν ακριβώς το 1865. Στο μεταξύ είχε συνδεθεί με τον Μανέ και αυτός τον είχε παρουσιάσει στους εμπρεσιονιστές του καφενείου Γκερμπονά, κοντά στην πλατεία Κλισύ. Ο Ντεγκά είχε την ευκαιρία να γνωρίσει εκεί, εκτός από διάσημους συγγραφείς όπως τον Ζολά και τον Ντυραντύ, και ζωγράφους όπως τον Σεζάν, τον Ρενουάρ, τον Σισλέ, τον Μονέ και τον Πισσαρρό. Οι συζητήσεις που γίνονταν εκεί ήταν πολύ ζωηρές, ιδίως την Πέμπτη, ημέρα συγκέντρωσης της ομάδας.

Με τον πόλεμο του 1870 και την πρωσσική επέλαση στο Παρίσι ο Ντεγκά, όπως κι άλλοι συνάδελφοί του, επιστρατεύτηκε



σάν πυροβολητής σ' ένα όχυρό του Παρισιού ως το 1871. Στην ανακωχή εγκατέλειψε την πρωτεύουσα και εγκαταστάθηκε στην έξοχή, στους φίλους του Βαλπενσόν, ενώ ο Κουρμπέ, που είχε εκλεγεί Πρόεδρος της Έπιτροπής για τη Διάσωση των Έθνικών Μνημείων, αναστάτωνα την πρωτεύουσα με τα διατάγματά του.

Το 1872 ο Ντεγκά αρχίζει να συχνάζει στα παρασκήνια της "Οπερας" τον συνέστησε ένας μουσικός της ορχήστρας, ο Ντεζιρέ Ντεώ, που ο Ντεγκά τον ζωγράφισε πολλές φορές στους πίνακές του τους εμπνευσμένους από το θέατρο. Η Σχολή Μπαλέτου, που ή αϊθουσά της έπαθε ζημιές στη διάρκεια του πολέμου, βρισκόταν ακόμα τότε στην οδό Πελετιέ. Ο πρώτος του πίνακας μ' αυτό το θέμα ήταν το Φουαγιέ του Χορού. Από τον Οκτώβριο του 1872 ως τον Απρίλιο του 1873 ο Ντεγκά μένει στη Νέα Όρλεάνη, στο θείο του Μάσσον. Επιστρέφοντας στο Παρίσι ξαναρχίζει τις συνηθισμένες του συγκεντρώσεις με τους φίλους του και συμμετέχει στην πρώτη έκθεση των εμπρεσιονιστών που έγινε το 1874. Την ίδια χρονιά ο Έντμουντ Γκονκούρ τον επισκέπτεται στο εργαστήρι του, στην οδό Βικτόρ Μασσέ, και γράφει στο ημερολόγιό του μια σελίδα γεμάτη ζωηρές εντυπώσεις από αυτή τη συνάντηση. Στα 1881 ο Ντεγκά πλάθει την πρώτη του μορφή σε κερί, τη Μικρή Χορεύτρια δεκατεσσάρων χρόνων, και την ντύνει με αληθινή φουστίτσα από τούλι, με μπούστο και παπούτσια από σατέν. Αυτή ήταν ή αρχή μιας σειράς από γλυπτά που θα δημιουργούσε ο Ντεγκά, κυρίως τα τελευταία χρόνια της ζωής του: χορεύτριες την ώρα της άσκησης ή άπλωες γυμνά.

Από τον καιρό της στρατιωτικής του θητείας κιόλας ο Ντεγκά είχε παραπονεθεί για ένοχλήσεις στην όρασή του. Αυτός ίσως ήταν ο λόγος που τον ανάγκασε να περιορισθεί στο παστέλ, στη χαρκατική και στην πλαστική. Παρ' όλες αυτές τις ένοχλήσεις, που όλο και χειροτερεύουν, προσανατολίζεται προς τους πιο πολυσύνθετους πειραματισμούς. Στο διάστημα των τελευταίων χρόνων εναλλάσσει ή και συνδυάζει τις πιο διαφορετικές τεχνικές: μονοτυπία, ζωγραφική με βάση το νέφτι, το κερί ή την κόλα (τέμπερα).

Το 1886 πηγαίνει ακόμα μια φορά στη Νεάπολη, μετά από άλλα σύντομα ταξίδια, στην Ισπανία (όπου θα ξαναπάει μια φορά ακόμα με τον Μπολτίνι το 1889), στη Χάβρη και στη Διέπη. Την ίδια χρονιά, στην όγδοη και τελευταία έκθεση των εμπρεσιονιστών, εκθέτει Σειρά από γυμνές γυναίκες που λούζονται, πλένονται, στεγνώνουν, σκουπίζονται, χτενίζονται ή τις χτενίζουν. Την επομένη χρονιά, όταν πηγαίνει να δει τα έργα του Ένγκρ στο Μοντωμπάν, είναι σχεδόν τυφλός. Προσπαθεί ωστόσο να κάνει συλλογή από έργα του Ένγκρ, όπως και από μερικά του Ντελακρουά και του Κουρμπέ. Τα μεταφέρει στο τελευταίο του καταφύγιο στο Σαιν-Βαλερ-ν-ν-Σόμ. Εκεί θα περάσει τις τελευταίες μέρες της ζωής του, σε τέτοια μοναξιά ώστε δεν ξέρουμε σχεδόν τίποτα για τα τελευταία του χρόνια. Ο θάνατός του, στις 27 Δεκεμβρίου 1917, περνά απαρατήρητος: ή Εύρώπη, αναστατωμένη από τη μεγάλη τραγωδία, είναι απορροφημένη από αγωνιώδη προβλήματα που παραμερίζουν την τέχνη σε δεύτερο πλάνο.

## Σε κάθε έργο άναζητάει μια γραμμή άνθρωπινη, ζωντανή, ζεστή

G. CARANDENTE

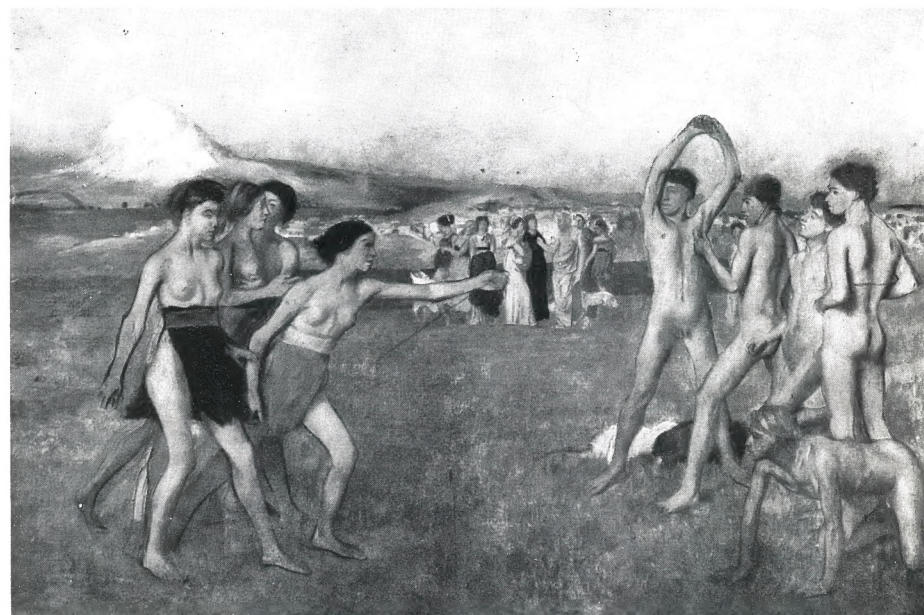
ΕΧΟΝΤΑΣ πατέρα ένα πλούσιο τραπεζίτη γεννημένο στη Νεάπολη από έναν εξόριστο Γάλλο και μια Ιταλίδα, και μητέρα μια κρεολή από τη Νέα Όρλεάνη, ο Ένγκαρ Ίλαιρ Ζερμαίν ντε Γκά γεννήθηκε με την αριστοκρατική σφραγίδα του κοσμοπολίτη, όπως δείχνουν και τα πολλά βαφτιστικά του ονόματα. Πραγματικά αυτός ο καλλιεργημένος ευγενής κρατάει από γενιά, κι ως έχει λιγότερους τίτλους από τον Τουλούζ - Λωτρέκ. Καθόλου μποέμ, αλλά καυστικός και έκλεπτυσμένος, φέρνεται πολλές φορές περιφρονητικά στους άλλους και συνηθίζει τους επιγραμματικούς χαρακτηρισμούς. Μ' άλλα λόγια είναι ο πιο απρόσμενος από τους ζωγράφους της εποχής του Έμπρεσιονισμού.

ΦΙΛΟΣ του Μανέ, χωρίς να φαίνονται αμέσως τα κοινά τους σημεία, με μυαλό ανοιχτό αλλά καθόλου ανήσυχο, με ζωηρή ευφυΐα αλλά δίχως τόλμη, θέλει να μαθαίνει συγχρόνως έχει ένα πολύ προσωπικό τρόπο να στέκεται στο περιθώριο. Ίσως αυτές οι αντιθέσεις να εξηγούν γιατί εναλλάσσονται στην πρώτη του περίοδο ή προσήλωση στον Ένγκρ με τη μελέτη των παλιών ζωγράφων, οι επισκέψεις του στο Λούβρο ή στην Πινακοθήκη Ουφίτσι — το σημειωματάριο στο χέρι — με τα πορτραίτα των πλούσιων συγγενών του, οι ακαδημαϊκοί ιστορικοί πίνακες που έχουν θέμα ήρωικό με τις πιο δροσερές όψεις της σύγχρονης ζωής.

Όλοι του όμως οι πειραματισμοί, από την πρώτη εποχή κιόλας, είτε από παλιότερους δασκάλους εμπνέεται είτε από τον

Ένγκρ ή τον Ντελακρουά, έχουν πάντα μια νότα προσωπική που την αναγνωρίζουμε στον τρόπο που στήνει μια σύνθεση, στο πλαίσιο ή στη σχέση των τόνων. Η καταγωγή του τον είχε ώθησει προς τους πιο παραδοσιακούς παρισινούς καλλιτέχνες, της σχολής του Ένγκρ. Μόλις έπεισε τον πατέρα του να του επιτρέψει να εγκαταλείψει το εμπόριο και τα νομικά και να άφοσιωθεί σε μια

2





καλλιτεχνική καριέρα, άρχισε να συχνάζει στο έργαστήρι του Λουί ντε Λαμότ, του πιο πιστού μαθητή του Ένγκρ. Στο διάστημα αυτής της μαθητείας συνειδητοποιεί ότι ο Μαντένια και ο Λεονάρντο ντα Βίντσι, ο Ντύρερ και ο Ρέμπραντ, ο Χόλμπαϊν και ο Ποντόρμο, που θαύμαζε στο Λούβρο, είναι οι πιο κατάλληλοι να ικανοποιήσουν την αγάπη του για τη φόρμα και να του χρησιμεύσουν σαν υπόδειγμα.

Παράλληλα με το δρόμο που είχε χαράξει ο Ένγκρ, στο δεύτερο ήμισυ του 19ου αιώνα υπάρχουν πολλά καλλιτεχνικά ρεύματα στο Παρίσι: ο ρομαντισμός του Ντελακρουά, ο ρεαλισμός του Κουρμπέ, ο λυρισμός του Κορδ και των ζωγράφων της Σχολής της Μπαρμπιζόν, που είναι φανατικοί όπαδοί της ζωγραφικής στο ύπαιθρο. Άνάμεσα σ' αυτές τις τάσεις ο Ντεγκά διαλέγει χωρίς δισταγμό. Τα ταξίδια που κάνει στην Ίταλία για να δει τους Ναπολιτάνους και Φλωρεντινούς συγγενείς του συμπληρώνουν την έκλογή του. Είναι ο πρώτος και ο μόνος από τους προδρόμους της μοντέρνας τέχνης που διαποτίζεται από τη ζωγραφική της Άσσιζης και του Όρβιέτο, από τα έργα των Ίταλων ζωγράφων του 15ου αιώνα, ιδιαίτερα εκείνων που ύψωσαν τη γραμμή σε κυρίαρχο παραστατικό στοιχείο — Μποττιτσέλλι, Πολλαγιουόλο, Μαντένια — και που επηρεάζεται τελικά περισσότερο από τη ρώμη της Αναγέννησης παρά από την κομψότητα των μανιεριστών και αργότερα από τη φωτεινή πολυχρωμία των Βενετών ζωγράφων.

Γι' αυτό έχει σημασία, όπως σημείωσε ο κριτικός Ντανιέλ Καττόν, ότι τα *Γραφικά Ταξίδια* του νεαρού Ντεγκά στην Ίταλία περιορίστηκαν στη μία πλευρά της χερσονήσου.

**Σ**ΧΕΔΙΑΖΕ πάνω σε μια πλάκα χαλκού στο Λούβρο την *Ίνφάντα* του Βελάσκεθ, όταν έκανε τη γνωριμία του Μανέ. Οι δυο καλλιτέχνες είχαν πολλά κοινά σημεία στο χαρακτήρα τους, στη φύση τους, στην πνευματική τους διάθεση, ακόμα και στο περιβάλλον τους. Μια άμοιβαία κατανόηση, όπως ήταν επόμενο, δεν άργησε να αναπτυχθεί μεταξύ τους. Και ο καθένας έδειχνε απόλυτο σεβασμό στα δημιουργήματα του άλλου. Ο Μανέ δεν ενέκρινε την τάση του Ντεγκά για υπερβολική λεπτομέρεια στις ιστορικές του συνθέσεις, ούτε την αυστηρή κλασική δομή τους· ωστόσο ένας ελεύθερος τρόπος δουλειάς τις κατέτασσε ήδη στα μοντέρνα έργα. Έκείνο που έκτιμούσε ο Μανέ στο μεγάλο *Οικογενειακό πορτραίτο*, που ο Ντεγκά το είχε ζωγραφίσει στη Φλωρεντία δυο χρόνια πριν από τη γνωριμία τους, ήταν η ασυνήθιστη στάση του θείου, της θείας και των εξαδέλφων του καλλιτέχνη και η τολμηρότητα της σύνθεσης, η αρμονία ανάμεσα στην έκφραση των προσώπων, στις γραμμές που έδιναν την κίνηση, και στην ένταση της ζωής των ανθρώπων όπως τους συνέλαβε μέσα στην άριστοκρατική και περιποιημένη οικογενειακή ατμόσφαιρα του σπιτιού τους.

Ο Μανέ αποδοκίμαζε τελείως τις ιστορικές σκηνές, γιατί δεν άνεχόταν τη ρουτίνα της Σχολής που επέμενε αποκλειστικά σ' αυτά τα θέματα. Ωστόσο από το 1860 σ' έναν τέτοιο πίνακα, τους *Νεαρούς Σπαρτιάτες που γυμνάζονται στην πάλη*, ο Ντεγκά δεν ζωγράφιζε κλασικούς Έλληνες εφήβους, αλλά αγόρια του Παρισιού, μάγκες της Μονμάρτρης ή των περιχώρων, αδύνατους, κοκαλιάρηδες, αχτένιστους, σε τέτοιο σημείο που η λεπτομερειακή απόδοση μείωνε την έμφαση του ιστορικού θέματος. Το ίδιο έκανε και με τις άλλες του ιστορικές συνθέσεις, όπως στη *Σεμίραμη που χτίζει μια πόλη* ή στην πιο μεγάλη του σύνθεση, την *Κόρη του Ίεφθάε*.

Ζωγραφίζοντας αυτούς τους πίνακες είχε σίγουρα στο νοῦ του τη συμβουλή που του είχε δώσει ο ίδιος ο Ένγκρ: «Τραβάτε γραμμές, νεαρέ μου, χαράζετε γραμμές εκ του φυσικού ή από μνήμης και θα γίνετε καλός καλλιτέχνης». Έτσι οι πίνακές του συνδυάζουν την καθαρότητα του σχεδίου και την ακρίβεια της παρατήρησης. Κι αν δεν φέρνουν στον καλλιτέχνη τη δόξα που



3

1 - Στο Λούβρο, Μουσείο των Αρχαιοτήτων (λεπτομέρεια): *Η Μαίρη Κάσσατ, με γυρισμένη την πλάτη, κοιτάζει έναν έτρουσκικό τάφο*. Φιλαδέλφεια, συλλογή Henry C. Mc. Ilhemy.

2 - *Νέοι Σπαρτιάτες ασκούνται στην πάλη*. (Λάδι πάνω σε μουσαμά, 109 × 155 εκ.). Λονδίνο, Έθνικη Πινακοθήκη.

3 - *Γυναίκα που στεγνώνει*. (Λάδι πάνω σε μουσαμά, 70 × 73 εκ., ζωγραφισμένο γύρω στα 1903). Σικάγο, με την άδεια του Ίνστιτούτου Τέχνης. Συλλογή M. A. Ryerson.

4 - *Άλογο*. Γλυπτό του Ντεγκά. Παρίσι, Λούβρο. (Φωτογραφία Giraudon).

5 - *Μικρή χορεύτρια δεκατεσσάρων χρόνων*. Γλυπτό του Ντεγκά. Παρίσι, Λούβρο. (Φωτογραφία Giraudon).

6 - *Οι Πλύστρες*. (Γύρω στα 1879). Πινακοθήκη Howard, F. Sachs Sandford, H.P.A. (Φωτογραφία Giraudon).

του έδωσαν άλλα μεταγενέστερα άριστουργήματα, λιγότερο παραδοσιακά, σημειώνουν τουλάχιστο την πιο ενδιαφέρουσα εποχή ανάμεσα στον Ένγκρ και την καινούρια ζωγραφική που εκδηλώθηκε στο «Σαλόν των Αποκλεισμένων».

Φαίνεται λοιπόν κάπως περίεργο το γεγονός ότι ο Ντεγκά εκθέτει για πρώτη φορά στο επίσημο Σαλόν του 1865, εκεί όπου παρουσίασε και ο Μανέ την *Όλυμπία* του· μοιάζει σαν να υποχωρή στις προτιμήσεις της παραδοσιακής κριτικής, που είχε σκανδαλισθή δυο χρόνια πριν μπροστά στο *Πρόγευμα στη Χλόη*. Η σύνθεση που παρουσιάζει, οι *Συμφορές της Όρλεάνης*, είναι πραγματικά δουλεμένη σε κλασική τεχνοτροπία.

Από τα πρώτα χρόνια της σταδιοδρομίας του ο Ντεγκά είχε σημειώσει το πρόγραμμά του στο ημερολόγιό του: «Από ένα έκφραστικό κεφάλι (σύμφωνα με τον ακαδημαϊκό όρισμό) να γίνη μια σπουδή με μοντέρνο αίσθημα». Γι' αυτόν η παρατήρηση της φύσης δεν είχε ιδιαίτερη σημασία, γιατί, όπως έλεγε, «επειδή η ζωγραφική είναι τέχνη συμβατική, είναι καλύτερο να



προσπαθήσει κανείς να μάθει να σχεδιάζει με τον τρόπο του Χόλμπαϊν παρά απευθείας μπροστά στο τοπίο» (ή: «Πρέπει να μάθει κανείς πρώτα να ζωγραφίζει ακολουθώντας τους μεγάλους καλλιτέχνες και ύστερα να πλησιάσει τη φύση»). Βάλθηκε λοιπόν να ανακαλύψει σε κάθε έργο «μια γραμμή ζωντανή, ανθρώπινη και ζεστή», τον καιρό που οι περισσότεροι καλλιτέχνες του Παρισιού εγκατέλειπαν την πόλη για να πάνε να ζωγραφίσουν στο ύπαιθρο, στο ρευστό φως, τις εναλλασσόμενες όψεις της φύσης.

**Η** ΑΛΗΘΕΙΑ είναι ότι ο Ντεγκά έμεινε πάντα μακριά από τις θεωρίες του Έμπρεσιονισμού, και όχι μόνο στα θαυμάσια πορträίτα του της πρώτης περιόδου· ή ζωγραφική του όμως θα έκφραζε συνεχώς το ανανεωτικό αυτό κίνημα. Βλέποντας στο ημερολόγιό του τη σειρά των θεμάτων από την καθημερινή ζωή που σκόπευε να δουλέψει, θα έλεγε κανείς ότι είχε στο νοῦ του να εφαρμόσει στη ζωή της πόλης τη θεωρία των έμπρεσιονιστών, προσέχοντας και τις πιο μικρές λεπτομέρειες της συνολικής ζωής, τους τοίχους των σπιτιών, τις βιτρίνες του ψωμά και του ζαχαροπλάστη, τους μουσικούς των καμπαρέ, το μαγαζάκι της καπελούς, τα καφέ-κονσέρ και τους χορευτές, τα πεζοδρόμια των μπάρ επάνω στις λεωφόρους τις βραδινές ώρες όταν, όπως είχε σημειώσει μια μέρα, «οι διαφορετικής έντασης φωτεινοί γλόμποι αντανακλούν μέσα στα ποτήρια».

Κι αν δεν πραγματοποιηί όλο αυτό το ρεπερτόριο από τα «κομμάτια της ζωής», πλουτίζει το πρόγραμμά του με άλλες ιδέες· καταγίνεται να ζωγραφίζει άλλα συνηθισμένα αντικείμενα με τόση ζωντάνια με όση και τα ανθρώπινα πρόσωπα, όπως έξαφνα «ένα κορσέ που μόλις βγήκε και που διατηρεί ακόμη το σχήμα του κορμιού». Ένδιαφέρεται κυρίως για τις χορεύτριες, για τον κόσμο της Όπερας, τα καφέ-κονσέρ — τα περίφημα καφενεία με τη μουσική —, τα αλογα, τις κοῦρσες, τους τζόκεϋ και την άριστοκρατική χλιδή. Όλα αυτά τα θέματα συνωθούνται συνεχώς στο έργο του, ιδιαίτερα το μπαλέτο, ένα σύνολο εκλεκτό, εκλεπτυσμένο, που τότε βρισκόταν στο απόγειο της ρομαντικής δόξας και βρήκε στον Ντεγκά τον πιο έμπνευσμένο και ποιητικό ύμνητή του. Η διάφανη τούλινη φουστίτσα που τη ζωγραφίζει λοξά στην άκρη της ράμπας, σ' ένα πολυέδρο από φαντασμαγορικά φῶτα, να τρέμει ακόμα από το τελευταίο πήδημα, δηλαδή ή στιγμή που περνάει από την κίνηση στην ακινησία, έγινε ένα από τα πιο πετυχημένα θέματα της τέχνης του.

Αυτό το θέμα των χορευτριών ο Ντεγκά το εγκαινιάζει το 1872 ζωγραφίζοντας το περίφημο *Φουαγιέ του Χορού στην Όπερα*. Αναπαριστά την αρχιτεκτονική του γύρω διακόσμου τόσο λεπτομερειακά όσο και τις διάφορες κινήσεις που γεννούν οι διαφορετικές στάσεις των ανθρώπων. Μ' αυτό τον τρόπο δίνει όχι μονάχα μια τυπική αναπαράσταση της σύγχρονης ζωής, αλλά και μια σύνθεση κινήσεων του ανθρώπινου σώματος ως την πιο έλαφριά, την πιο άερινη που μπορούσε κανείς να συλλάβει. Ακόμα και το πορträίτο της Έστελ, της τυφλής γυναικαδέλφης του, που το ζωγράφισε την ίδια χρονιά στη Νέα Όρλεάνη, μοιάζει τυλιγμένο μέσα στην ασημόσκονη που ο καλλιτέχνης έμαθε να αγαπά στα παρασκήνια της παρισινής Όπερας.

Στη Νέα Όρλεάνη, όπου είχε πάει με τον αδελφό του Ρενέ, ενδιαφέρθηκε για πολλά έξωτικά θέματα, αλλά τα σχέδια που έμπνεύσθηκε δεν είχαν συνέχεια. «Η τέχνη δεν πλατύνει, συνοψίζεται», έγραφε σ' ένα φίλο λίγο μετά την άφιξή του στη Λουϊζιάνα. Και πραγματικά μόλις έφυγε, αυτές οι ιδέες χάθηκαν μέσα στην καθημερινή ροή των αναζητήσεών του. «Αποθηκεύω λοιπόν προοπτικές που θα μου απαιτούσαν δέκα ζωές για να πραγματοποιηθούν», δήλωσε στο γυρισμό του. Αλλά ή παραμονή του στη Λουϊζιάνα του άφησε την ανάμνηση μιας διεισδυτικής αλήθειας στον πίνακα ή *Αγορά του μπαμπακιού*. Ο Ντε-

γκά ζωγράφισε εκεί το έσωτερικό του γραφείου του Άμερικανού θείου του Μάσσον. Γεμάτο πελάτες, έχει μια εξαιρετική ζωντάνια που τη χρωστά όχι μόνο στη δομή του έργου, αλλά και στο χαρακτήρα των προσώπων του. Αυτός ο πίνακας εξέλλου έκανε την εμφάνισή του μαζί με άλλους στην Έκθεση των Έμπρεσιονιστών του 1876 στην Γκαλερί Ντυράν - Ρυέλ με τον τίτλο *Πορträίτα ζωγραφισμένα μέσα σ' ένα γραφείο*. Η λεπτότητα των σχέσεων ανάμεσα στις μορφές θα μπορούσε να χαρακτηριστεί σά νεοκλασική, αλλά ή κλίμακα των χρωμάτων, τα γκρίζα που εναλλάσσονται με τα άσπρα, το μπαμπακιού, των έφημερίδων, των βιβλίων, των μανικιών του ταμιά που είναι απορροφημένος στα βιβλία με τους λογαριασμούς του, γεννούν ένα ρυθμό άγνωστο στην παραδοσιακή απεικόνιση. Έξάλλου ή φωτεινότητα και ή απλότητα της απόδοσης κάνουν το έργο του ένα από τα καλύτερα ντοκουμέντα μιας εποχής, τον καθρέφτη μιας Άμερικής ενός άλλοτινου καιρού, που την ξαναζωντανεύει σήμερα ο κινηματογράφος μ' ένα πιο έφήμερο τρόπο.

**Ο** ΤΑΝ ο Ντεγκά γυρίζει στη Γαλλία αρχίζει ξανά να ζωγραφίζει θέματα ρεαλιστικά (τη *Δοκιμή* το 1873, το *Αψέντι* το 1876, το *Καφέ-Κονσέρ των Άμπασσαντέρ* το 1877, το *Πορträίτο του Ντιέγκο Μαρτέλλι* το 1879)· επιτρέπει τώρα στον εαυτό του μεγαλύτερη έλευθερία στη σύνθεση και δίνει στο χρώμα όλο και μεγαλύτερη ένταση και λάμψη. Αυτά τα σχεδόν φωτογραφικά στιγμιότυπα λογαριάζονται ανάμεσα στα άριστουργήματά του. Η σύνθεσή τους είναι όλο και πιο πρωτότυπη και μαρτυρούν μεγάλη ψυχολογική οξυδέρκεια. Όταν το *Αψέντι* παρουσιάστηκε στο Λονδίνο το 1896, ο πίνακας προκάλεσε ένα αξιομνημόνευτο σκάνδαλο. Στη διαμόρφωσή του μαντεύει κανείς την επίδραση από τις γιαπωνέζικες στάμπες (ο Ντεγκά είχε κιόλας ζωγραφίσει μια ένα χρόνο πριν, σε δεύτερο πλάνο, στο πορträίτο του φίλου του Τισσό), που κυκλοφορούσαν στο Παρίσι σαν τελευταία λέξη του καλού γούστου. Η τολμηρή γραμμική προοπτική μιας γωνιάς στο πεζοδρόμιο του καφενείου της Νέας Αθήνας, στην πλατεία Πιγκάλ, είναι ίδια μ' εκείνη της *Αγοράς του μπαμπακιού*, αλλά στην πολύπλοκη σύνθεση αντιπαραθέτει την αφοπλιστική απλότητα από «το κομμάτι της ζωής». Ο άγγλικός πουριτανισμός κατηγορήσε τον Ντεγκά ότι θέλησε να ύμνησει την εξαθλίωση της μοπέμικης ζωής. Αυτός όμως, χωρίς να παίρνη θέση, είχε απλώς απεικονίσει την εξαθλίωση στην όποια οδηγεί ο άλκοολισμός· οι δυο καλοί του φίλοι, ο χαράκτης Ντεμπουτέν και ή ήθοποιός Έλλεν Άντρέ, του είχαν χρησιμεύσει σαν μοντέλα. Η ευαισθησία και ή λεπτότητα της πινελιάς ύψώνουν το χρονικό αυτό στο επίπεδο της τέχνης.

Το καφενείο της πλατείας Πιγκάλ διαδέχτηκε το καφενείο Γκερμπουά σά γενικό έντευκτήριο των έμπρεσιονιστών. Μαζεύονταν εκεί συνήθως τα βράδια, γύρω στον Μανέ, γιατί όταν το ένα μετά το άλλο άναβαν τα φανάρια του δρόμου ήταν υποχρεωμένοι ν' αφήσουν τη δουλειά τους. Ο Ντεγκά ήταν τακτικός θαμώνας του Γκερμπουά, αλλά ή άριστοκρατική του εμφάνιση ξεχώριζε σ' αυτή την ατμόσφαιρα τη γεμάτη καπνούς, ανάμεσα στα τραχιά χαρακτηριστικά των περισσότερων συναδέλφων του. Κατέληξε κι αυτός στη «Νέα Αθήνα», αλλά δεν έπαιρνε μέρος στις συζητήσεις, ή ακόμα δεν πήγαινε καθόλου όταν έπρεπε να υπερασπισθί τις δικές του αρχές. Ο συγγραφέας Ντυραντύ, που συναντούσε πολύ τακτικά την ομάδα και στάθηκε γι' αυτόν ένας είλικρινής φίλος, τον περιγράφει σαν «πάντα απορροφημένο στις ιδέες του», τόσο που να φαίνεται εκκεντρικός — το παραδεχόταν εξάλλου — στους περισσότερους πελάτες.

Σ' έναν άλλο πίνακα, το *Καφέ-Κονσέρ των Άμπασσαντέρ* του 1876 - 77, ο Ντεγκά συνθέτει, θαρρείς, με μεγαλύτερη ακόμα έλευθερία. Η ρευστότητα των σκηνών του χορού και ή μοναδικότητα της σύνθεσης ενώνονται σε μια άσυνήθιστη έρμηνεία του φωτός, που την έντείνει ή αντίθεση ανάμεσα στους μουσι-



κούς της ορχήστρας του πρώτου πλάνου, που είναι πλατιά σχεδιασμένοι στο ήμίφως, και στην τραγουδίστρια που μοιάζει ζυμωμένη με φως στο δεύτερο πλάνο: αυτό το τελευταίο έγινε και ο κύριος στόχος της σύνθεσης.

**Ο** ΝΤΕΓΚΑ δημιουργεί πάνω σ' αυτό το θέμα μια ολόκληρη σειρά άλλων αριστουργημάτων, πίνακες και σχέδια εξαιρετικά πρωτότυπα και λεπτά. 'Ο Ντυραντύ διηγείται ότι στο καφενείο Γκερμπουά οι φίλοι του καλλιτέχνη τον αποκαλούσαν ειρωνικά «έφευρέτη της κοινωνικής φωτοσκιάσεως», πειράζοντάς τον για την επιθυμία που είχε πολλές φορές ο ίδιος εκφράσει, να αφιερωθεί σε μια τέχνη έκλεκτική: αυτό που θα ήταν προσιτό στις μάζες τόν άφηγε αδιάφορο. Άλλοι σύγχρονοί του τον χαιρέτησαν σαν τόν τεχνίτη των αντιθέσεων του φωτός. Πραγματικά, λίγοι καλλιτέχνες ήξεραν όπως αυτός να συλλαμβάνουν τις χίλιες πηγές αυτού του παιχνιδιού με το φως και να αποδίδουν τις άπειρες αντανakλάσεις, τις λεπτότατες αποχρώσεις του.

Μετά το 1886 στην πνευματική και ψυχική μόνωση του Ντεγκά έρχεται να προστεθεί και η φυσική, σχεδόν ολοκληρωτική μόνωση. 'Η όρασή του, που από καιρό χειροτερεύει, λιγοστεύει ακόμα, και αυτό τον κάνει όλο και πιο στρυφνό. Δε δέχεται να εκθέσει πιά, εκτός από μια φορά, το 1892, όποτε παρουσιάζει στην Γκαλερί Ντυράν-Ρυέλ μια σειρά από τοπία σε παστέλ, αυτός που τοπία δε θέλησε να ζωγραφίσει άλλα απ' αυτά που πλαισίωναν τα πρόσωπα στις συνθέσεις του. 'Ακόμα και στις σκηνές με κουρσες αλόγων, οι γραμμές του πανοράματος ήταν περιληπτικές, μόνο οι απαραίτητες, θα λέγαμε, υποταγμένες πάντα στις έπιταγές των κινούμενων προσώπων, των αλόγων, των άμαξιών. Στην τελευταία του περίοδο ο Ντεγκά χρησιμοποιεί ιδίως το παστέλ, κυρίως για τις χορεύτριες και τα γυμνά, την περίφημη σειρά των γυναικών που «λουζονται, πλένονται, στεγνώνουν, σκουπίζονται, χτενίζονται ή τις χτενίζουν».

Σιγά σιγά το σχέδιο παραχωρεί τη θέση του στο χρώμα και στο φως. Με τις πλατιές γραμμές που επιτρέπουν τα παστέλ, ο Ντεγκά μπορεί και συνδυάζει την παλιά του θερμή για τη γραμμή με την έμπρεσιονιστική χρωματική του διάθεση. «Κάθε γραμμή παστέλ», γράφει ο Τζών Ριγουόλντ, «γίνεται ένας χρωματικός τόνος, και ο ρόλος που παίζει στο σύνολο του έργου συμπίπτει συχνά με το ρόλο της πινελιάς στους έμπρεσιονιστές. Τα παστέλ του Ντεγκά πήραν την όψη πυροτεχνημάτων όπου ή ακρίβεια της φόρμας χάνεται μέσα σε μια φωσφορίζουσα ύλη». 'Η φρενίτιδα του φωτός, που τα μισοσβησμένα μάτια του δεν μπορούσαν πιά να δαμάσουν, μεταμορφωνόταν σε μια φωτοβολίδα με αντιθέσεις χρωμάτων όλο και πιο έντονες. 'Η σίγουρη μνήμη του και ή δεξιοτεχνία του, που του είχαν ως τώρα επιτρέψει τις πιο επαναστατικές προσεγγίσεις — από το παστέλ και την τέμπερα ως τη μονοτυπία, της οποίας ύπηρξε ο έφευρέτης, και την ανάμιξη διαφορετικών τεχνικών και υλικών που είχε σαν αποτέλεσμα μια καταπληκτική δροσιά —, μεταμόρφωσαν το άλλοτε κυρίαρχο σχέδιο, το πλούσιο σε ψυχολογικές παρατηρήσεις, σε μια ζωγραφική άχρονη και άυλη, όλο και πιο φωτεινή.

**Τ**Η ΔΥΝΑΜΗ και το νεωτερισμό, την πρωτοτυπία της τεχνολογίας του από το ξεκίνημά του ως την ώριμότητά του μπορούμε σήμερα, με την απόσταση ενός αιώνα και με τις σημερινές αισθητικές τάσεις, να τα καταλάβουμε καλύτερα. 'Ακόμα, ο λόγος για τόν όποιο οί σύγχρονοί του συγγραφείς και οί καλλιτέχνες τόν παραδέχτηκαν περισσότερο, το ταλέντο του να ζωντανεύει τη ζωή της εποχής του, τη συντροφιά του Ζολά και του Μωπασσάν, των Γκονκούρ και του Ντυραντύ, μάς φαίνεται σήμερα πώς ήταν ένα άπλο πρόσχημα για να οργανώσει μια κλασική δομή σχημάτων και να μεταδώσει μια γραφική βέβαια, αλλά βασικά ανθρώπινη έρμηνεία της ζωής.





# Στὸ Μουσεῖο τοῦ Σφαιριστηρίου ὁ Ντεγκὰ γλύπτης

E. de BONNAFOS

«ΠΟΙΟΣ σᾶς μιλάει γιὰ τὸν Ροντέν;» — ἔλεγε ὁ Ρενουάρ στὸν Βολλάρ — «σᾶς λέω: ὁ πρῶτος γλύπτης εἶναι ὁ Ντεγκὰ». Ἡ στροφή τοῦ Ντεγκὰ πρὸς τὴ γλυπτική ἀντανάκλα ἓνα πραγματικὸ δρᾶμα. Στὸ τέλος τοῦ περασμένου αἰώνα μποροῦσε κανεὶς νὰ δῇ κατὰ μῆκος τῆς λεωφόρου Κλισὸν ἓναν ἄνθρωπο νὰ προχωρῇ ἀργὰ πεζοδρόμιο - πεζοδρόμιο, μὲ τὰ χέρια μπροστὰ νὰ ψαχουλεύουν, μὲ λευκὴ γενειάδα σὰν τὸν Οἰδίποδα, νὰ σταματᾷ γιὰ πολὺ στὴν ὁδὸ Βικτόρ-Μασεῖ ὅπου ἦταν τὸ ἐργαστήρι του, ἀναζητώντας τὶς ἀναμνήσεις ἀπὸ ἓνα παρελθὸν εἴκοσι χρόνων.

Ποιὸς ἤξερε τότε ὅτι αὐτὸς ὁ σχεδὸν γέρος ἄνθρωπος ἦταν ὁ Ἐντγκάρ Ντεγκὰ, ὁ πατέρας τῆς ὑπέροχης μικρῆς χορεύτριας ποὺ σήμερα σᾶς ὑποδέχεται στὸ Μουσεῖο τοῦ Σφαιριστηρίου;

Ὁ Σασσὰ Γκιτρὺ ἔλεγε ὅτι αὐτὸ τὸ ἀξιολάτρευτο κορίτσι σὲ φυσικὸ μέγεθος ἦταν τὸ ἔργο τέχνης ποὺ ἐπιθυμοῦσε περισσότερο στὸν κόσμον. «Εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς κορυφὲς τῆς τέχνης καὶ τῆς γλυπτικῆς. Μὰ εἶναι καὶ τῆς ζωγραφικῆς καὶ τοῦ σχεδίου. Εἶναι μιὰ μούμια ἐφιαλτικὴ καὶ ὅμως εἶναι ἡ ἴδια ἡ ζωὴ. Εἶναι κάτι μοναδικό. Εἶναι ὀριστική. Εἶναι συνάμα σκίτσο καὶ τελικὴ πραγμάτωση».

Αὐτὴ ἡ κρίση τοῦ Γκιτρὺ γιὰ τὴ μικρὴ χορεύτρια εἶναι ἡ πιὸ ἀκριβὴς ποὺ θὰ μποροῦσε κανεὶς νὰ ἐκφέρει γιὰ ὅλο τὸ ἔργο τοῦ γλύπτη Ντεγκὰ, ποὺ θὰ μείνῃ συγχρόνως σκίτσο καὶ τελικὴ πραγμάτωση.

Στὰ 1868 — ἦταν τότε τριαντατεσσάρων ἐτῶν — ὁ Ντεγκὰ κάνει, ἀπ' ὅ,τι ξέρομε, τὸ πρῶτο του γλυπτὸ: *Κορίτσια ποὺ κόβουν μῆλα*, ἓνα εἶδος ἀναγλύφου ποὺ θρυμματίζεται στὸ ἀτελιέ του· ἔπειτα πλάθει τὸ *Ἄλλογο στὴν ποτίστρα*· μετὰ τὴ γνωριμία του μὲ τὸ γλύπτη ζῶων Κυβελιέ, ἀρχίζει νὰ ἐμπνέεται ἀπὸ τὰ ἀγαλματάκια του καὶ νὰ κάνῃ τὶς σπουδὲς τῶν ἀλόγων ποὺ θὰ τοῦ χρησιμεύσουν γιὰ τὶς σκηνὲς τοῦ ἵπποδρόμου. Στὸ ἡμερολόγιο τοῦ Ἐντμόν ντε Γκονκούρ — 3 Φεβρουαρίου 1874 — ἀνακαλύπτει κανεὶς αὐτὴ τὴν ἐκπληκτικὴ περιγραφή: «Εἶναι παράξενο ἀγόρι αὐτὸς ὁ Ντεγκὰ, ἀρρωστημένος, νευρωτικός, μὲ τόσο ἀδύνατα μάτια ποὺ φοβᾶται μήπως χάσῃ τὴν ὁρασίη του, ἀλλὰ γι' αὐτὸ ἴσα ἴσα ἓνα πλάσμα ἐξαιρετικὰ εὐαίσθητο ποὺ δέχεται τὸν ἀντίκτυπο τοῦ χαρακτήρα τῶν πραγμάτων» καὶ τελειώνει: «μοῦ φαίνεται ἀρκετὰ ἀνήσυχος πνεῦμα».

Ἀνήσυχος πόσο μπορεῖ νὰ ἦταν; Αὐτὸς ποὺ στὸ ἡμερολόγιό του ὁμολογοῦσε ὅτι δάκρυζε στὴν Ἀσσίζη καὶ ἐνθουσιαζόταν μπροστὰ στὰ ἔργα τοῦ Σινιορέλλι στὸ Ὀρβιέτο, αὐτὸς ποὺ γύρευε τὴν ἀπλότητα τοῦ περιγράμματος, τὴν καθαρότητα τῆς γραμμῆς τοῦ 15ου αἰώνα, πόσο θὰ πρέπει νὰ ὑπέφερε ὅταν, χάνοντας τὴν ὁρασίη του, δὲν μποροῦσε νὰ κάνῃ παρὰ γλυπτική! Ἔτσι, ὅταν χάνῃ τὰ μάτια του, τὰ χέρια του ξαναβρίσκουν τὴν ἀπλότητα τοῦ περιγράμματος, τὴν καθαρότητα τῆς γραμμῆς, τὸ στοιχεῖο τῆς φυσικότητας πάνω ἀπ' ὅλα.

Στὴ σειρὰ τῶν γλυπτῶν ποὺ δούλεψε στὰ 1866 - 1881 μὲ θέμα τὸ ἄλλογο, ὁ Ντεγκὰ ἀναζητεῖ πάνω ἀπ' ὅλα τὴ φυσικότητα· γι' αὐτό, χωρὶς ἄλλο, καθένα ἀπὸ τὰ μικρά του ἄλλα — τὸ ὕψος τους παίξει ἀπὸ 12 ὠς 30 ἑκατοστὰ — εἶναι φορτωμένο μὲ τόσο βαθιὰ πυκνότητα. Εἴτε εἶναι τὸ ἄλλογο στὴν ποτίστρα, εἴτε τὸ ἄλλογο ποὺ κοντοστέκεται, ποὺ βηματίζει, ποὺ καλπάζει, ποὺ στηρίζεται στὸ δεξιὸ πόδι, πηδᾷ ἐμπόδιο — μπορεῖ κανεὶς νὰ τὰ δῇ στὸ Μουσεῖο τοῦ Σφαιριστηρίου —, εἴτε τὸ ἄλλογο ποὺ τρέχει καὶ τὰ πόδια του δὲν ἀγγίζουν τὴ γῆ, καὶ μόνο οἱ τίτλοι τῶν ἔργων δείχνουν τὴν ἀναζήτηση τῆς ἀκρίβειας ἀπὸ τὸν ἄνθρωπο ποὺ θέλει πάνω ἀπ' ὅλα νὰ σταματήσει τὴν κίνηση σὲ ὅ,τι ὑπάρχει πιὸ τολμηρὸ καὶ πιὸ ζωντανό. Καὶ ἐδῶ ἀκριβῶς βρίσκεται ἡ δεξιοτεχνία τοῦ καλλιτέχνη, στὸ ὅτι δηλαδὴ ὁ καθένας μας ὅταν τὰ κοιτάξῃ δὲ νοιάζεται γιὰ τὴν ἀκρίβεια τοῦ κεφαλιοῦ, ποὺ συχνὰ ἔχει σχεδιασθῇ βιαστικά, ἢ τῶν κάποτε δυσδιάκριτων αὐτιῶν: πραγματικά, ἢ στιγμιαία κίνηση τοῦ ζώου, παρόλο ποὺ ἔχει παγώσει στὸ χαλκὸ, εἶναι φορέας μιᾶς τόσο δυνατῆς ἔντασης, ὥστε μᾶς κατέχει ἡ συγκίνηση, γιὰ αὐτὸς ὁ χαλκὸς εἶναι ἡ ἴδια ἡ ζωὴ.

Πόσο ὁ καλλιτέχνης θὰ πρέπη νὰ ἀγάπησῃ τὴ ζωὴ μέσα ἀπὸ τὰ ἄλλα — τὸ πιὸ εὐγενικὸ ζῶο — καὶ τὶς γυναῖκες, ἀφοῦ ὅλο του τὸ ἔργο εἶναι ἀφιερωμένο σ' αὐτὰ τὰ δυὸ θέματα· κι ὅχι τόσο μέσα ἀπὸ τὶς γυναῖκες, ὅχι γυναικεῖα πορτραῖτα καὶ προτομές, γιὰ δὲν ἄφησε παρὰ ἓνα *Κεφάλι στηριγμένο στὸ ἓνα χέρι*, σχεδιάσμα προτομῆς τῆς Κυρίας Μπαρτολομέ, καὶ μιὰ προτομὴ ἐπίσης ἡμιτελῆ· ἀλλὰ μέσα ἀπὸ τὶς χορεύτριες, αὐτὲς τὶς ἀξιολάτρευτες ὑπάρξεις, γιὰ τὶς ὁποῖες ἔγραφε στὸν φίλου Μπαρτολομέ: «Ἐξω ἀπὸ τὴν καρδιά, ὅλα μέσα μου γερνοῦν ἀνάλογα. Ἀκόμα



5

κι αὐτὴ ἡ καρδιά ἔχει κάτι τὸ φτιαχτό. Οἱ χορεύτριες τὴν ἔχουν ράψει μέσα σ' ἓνα σακούλι ἀπὸ ροζ σατέν, ροζ σατέν λίγο παλιωμένο ὅπως τὰ παπούτσια τοῦ χοροῦ...». Naί, οἱ χορεύτριες τοῦ εἶχαν πάρει τὴν καρδιά καὶ κανεὶς δὲν μπορεῖ νὰ ἀμφισβητήσει ὅτι τὶς ἀγάπησε μὲ τὸν ἔρωτα τοῦ καλλιτέχνη. Ὅσο λιγότευε ἡ ὁρασίη του καὶ τὸ δρᾶμα του ἔσβηνε, τὶς ξανάβλεπε νὰ χορεύουν στὰ παρασκήνια τῆς Ὀπερας, καὶ ὅταν δὲν μποροῦσε πιά νὰ τὶς ζωγραφίσῃ ζητοῦσε στὸν πηλὸ τὴν ὕστατη βοήθεια γιὰ νὰ τὶς νιώσῃ νὰ ξαναζοῦν κάτω ἀπὸ τὰ δάκτυλά του. Καὶ γι' αὐτό, τὸ ἔργο του δὲν εἶναι ἡ ἐπίπεδη γλυπτικὴ ἐνὸς ζωγράφου: οἱ μορφές του ὑπάρχουν στὸ χῶρο γιὰτὶ ὁ Ντεγκὰ βρῆκε τὸν τρόπο νὰ δώσῃ τὴν προσπάθεια καὶ τὴν ἔνταση τῆς στάσης τους, τὴν τόλμη τῆς ἰσορροπίας τους μέσα στὶς τρεῖς διαστάσεις.

Κανένας δὲν ξέρεῖ σὲ ποιά στιγμὴ ὁ Ντεγκὰ ἄρχισε νὰ πλάθῃ τὰ ἀνθρώπινα κορμιά. Στὴν πραγματικότητα ἡ γλυπτικὴ ἀποτελοῦσε γι' αὐτὸν ἓνα καινούριο πειραματισμό. Ὅσο λιγότευε ἡ ὁρασίη του — τοῦ συνέβαινε νὰ ρωτήσῃ τὸ μοντέλο τί χρῶμα νὰ χρησιμοποιήσει γιὰ τὰ παστέλ του — τόσο μεγάλωνε ἡ ἐπιθυμία



νά αναπλάση στὸν πηλὸ ἢ στὸ κερί τὰ πιὸ ἀγαπημένα του πρόσωπα ἀπὸ τοὺς πίνακές του, ὅλες αὐτὲς τὶς μικρὲς μπαλαρίνες, καὶ νά καθιερώσῃ ἓνα ρεπερτόριο στάσεων ὅπου θριαμβεύει ἡ γνώση του γιὰ τὰ σχήματα καὶ τὶς κινήσεις. Δυστυχῶς τὸ ὑλικὸ ποὺ χρησιμοποιοῦσε δὲν ἦταν πρώτης ποιότητος. Τὰ κέρνα ποὺ κατασκεύαζε μόνος του, καὶ στὰ ὁποῖα προσέθετε λίπος, ἦταν πολὺ λίγο ἀνθεκτικὰ στὸ πλάσιμο. Ὁ γλύπτης Μπαρτολομέ ἔλεγε: «Αὐτὸς ὁ διαβολάνθρωπος θέλει νά κάνῃ γλυπτική, ἀλλὰ δὲ θέλει νά ὑποκύψῃ στὶς ἀνάγκες τῆς γλυπτικῆς. Γιὰ νά εἶναι ἓνα γλυπτὸ ἔργο στέρεο πρέπει νά στηρίζεται σὲ μιὰ βασικὴ κατασκευή. Χωρὶς αὐτό, ἔρχεται μιὰ στιγμή ποὺ ὅλα σωριάζονται. Δὲν μπορῶ νά τοῦ τὸ δώσω νά τὸ καταλάβῃ. Ἄν ἓνα χέρι ξεφεύγῃ ἀπὸ τὸ κέντρο τοῦ βάρους καὶ κινδυνεύῃ νά πέσῃ, τὸ στηρίζει μὲ τὴν ἄκρῃ ἑνὸς σπέρτου». Κι ἔτσι ἓνα μεγάλο μέρος ἀπὸ τὰ ἀγαλματάκια του καταστράφηκαν μόνα τους· πολὺ λίγα ἄντεξαν στὶς δοκιμασίες τοῦ χρόνου, λίγα μόνο σώθηκαν.

Μπορεῖ κανεὶς νά δῇ στὸ ἴδιο Μουσεῖο τέσσερις χορεύτριες: τὴ χορεύτρια ποὺ κοιτάζει τὸ πέλμα τοῦ δεξιοῦ της ποδιοῦ, τὴ χορεύτρια σὲ στάση «de quatrième devant» στὸ ἀριστερὸ πόδι, ἔπειτα ἐκείνη ποὺ ἐκτελεῖ τὴ μεγάλῃ ἀραμπέσκ σὲ ρυθμὸ τριῶν τετάρτων, καὶ τὴν Ἰσπανίδα χορεύτρια ποὺ δὲν τῆς λείπει τίποτα, ἀφοῦ οἱ ἀνύπαρκτες καστανιέτες ὑποβάλλονται τόσο παράξενα ποὺ νομίζει κανεὶς ὅτι τὶς ἀκούει νά χτυποῦν. Αὐτὰ τὰ μικρὰ ἀγάλματα δὲν χύθηκαν στὸ χαλκὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Ντεγκά. Τοποθετήθηκαν μὲ τὴν ἐπίβλεψη τοῦ φίλου του Μπαρτολομέ στὸ ὑπόγειο τοῦ χύτου Ἐμπράρ, καὶ δὲν χύθηκαν παρὰ τὸ 1919· μόνο τὴ *Μικρὴ Χορεύτρια δεκατεσσάρων χρόνων* ἐξέθεσε ὁ ἴδιος.

Τὴν ἐτοίμαζε γιὰ τὴν ἐκθεσὴ τοῦ 1880, ἀλλὰ δὲν τὴν τέλειωσε ἔγκαιρα· παρόλο ποὺ ἀναφέρεται στὸν κατάλογο, παρουσιάστηκε στὴν Ἐκθεσὴ τῶν Ἐμπρεσιονιστῶν τὴν 1η Ἀπριλίου 1881. Οἱ φίλοι καὶ οἱ ζωγράφοι ποὺ εἶχαν δεῖ τὸ ἀγαλματάκι στὸ ἐργαστήρι του προσπαθοῦσαν νά τοῦ προετοιμάσουν κάποια ἐπιτυχία βασισμένη στὴν πρωτοτυπία τοῦ ἀντικειμένου. Σ' αὐτὴ τὴν Ἐκθεσὴ τοῦ 1881 ἔκανε πραγματικὰ αἴσθησι. Ἀκριβῶς ὅπως τὰ ἀντικείμενα τῆς ἐποχῆς μας ποὺ κάτω ἀπὸ τὴν ὀνομασία τοῦ «Πὸπ» ἀναστάτωσαν τὰ καλλιτεχνικά μας ἦθη, ἔτσι καὶ τότε τρανταζόταν ἡ γλυπτικὴ παράδοση μὲ τὴ στάση τῆς χορευτριούλας, τὴν τόσο ἀληθοφανῆ, σχεδὸν ἀναιδῆ. Ἐκεῖνο ποὺ σκανδάλισε πάνω ἀπ' ὅλα τοὺς κριτικούς τῆς ἐποχῆς ἦταν ἡ τόλμη του νά τὴν ντύσῃ μὲ τούλινη φουστίτσα σὰν κούκλα, νά τῆς βάλλῃ ἀληθινὰ παπούτσια στὰ πόδια καὶ ἀληθινὰ μαλλιά στὸ κεφάλι. Ὁ Πὼλ Μάντς ἔγραφε στὸ «Χρόνος»: «Τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι τρομακτικὸ, τὸ δυστυχισμένο κορίτσι εἶναι ὄρθιο, ντυμένο μ' ἓνα φόρεμα ἀπὸ φτηνὸ τούλι, μιὰ γαλάζια κορδέλα γιὰ ζώνη, μὲ παπούτσια στὰ πόδια. . . , τρομακτικὴ γιατί εἶναι χωρὶς σκέψη, προβάλλει μὲ μιὰ κτηνώδη θρασύτητα τὸ πρόσωπό της, ἢ μάλλον τὸ μικρὸ μουσούδι της. . . Ὁ κύριος Ντεγκά ὄνειρεύτηκε ἓνα ἰδανικὸ τῆς ἀσχήμιας καὶ τὸ πραγματοποίησε».

Ὅμως ἓνας ἄλλος κριτικὸς, ὁ I. K. Ὑσμάν, ὑποδέχεται μὲ ἐνθουσιασμὸ αὐτὴν τὴ νέα προσπάθεια τοῦ γλύπτη. Δὲν παραλείπει νά συγκρίνῃ τὸν Ντεγκά μὲ τοὺς μεγάλους Ἰσπανοὺς ζωγράφους, ἀναφέροντας τὸν *Χριστὸ τοῦ Καθεδρικοῦ Ναοῦ τοῦ Μποῦργκος*, «ποὺ τὰ μαλλιά του εἶναι ἀληθινὰ μαλλιά, τὰ ἀγκάθια ἀληθινὰ ἀγκάθια, ὁ χιτῶνας του ἀληθινὸς χιτῶνας», καὶ

ποὺ σήμερα ἀκόμα μᾶς καταπλήσσει μὲ τὸ ρεαλισμὸ του, καὶ συμπεραίνει ὅτι τὸ ἀγαλματάκι τοῦ Ντεγκά εἶναι «ἡ μόνη μοντέρνα ἀπόπειρα» ποὺ γνωρίζει στὴ γλυπτικὴ.

Αὐτὴ ἡ τόσο τολμηρὴ ἀπόπειρα δὲν εἶχε συνέχεια. Ποτὲ πιά ὁ Ντεγκά δὲν θὰ ἐκθέσῃ ἀγαλματάκια ντυμένα μὲ ἀληθινὲς φουστίτσες. Ἦταν τόσο εὐαίσθητος στὶς κριτικές; Τὸν ἀποθάρρυνε ἡ ὑποδοχὴ τοῦ κοινοῦ; Πάντως τὸ πείραμα αὐτὸ δὲν ἀνανεώθηκε. Μερικὰ ἀγαλματάκια ντυμένα μὲ φουστίτσες θρυμματίστηκαν μέσα στὸ ἐργαστήρι του· κανένα δὲ σώθηκε· ἡ *Μικρὴ Χορεύτρια δεκατεσσάρων χρόνων* θὰ μείνῃ μοναδικὴ καὶ μέσα στὸ ἔργο του καὶ μέσα στὴ γαλλικὴ γλυπτικὴ, ὅπου κατέχει τὴ θέση τοῦ ἀριστουργήματος ποὺ τόλμησε νά ἀψηφήσῃ ὅλους τοὺς κανόνες καὶ τοὺς νόμους τῆς τεχνικῆς. Γι' αὐτὸ καὶ τὸ ὄνομά του θὰ μείνῃ δεμένο μέσα στὸ χρόνο μ' αὐτὴ τὴν κοπελίτσα ποὺ δὲν ἦταν οὔτε καν ὠραία, μὰ ποὺ βγῆκε ἐξιδανικευμένη ἀπὸ τὰ δάκτυλά του. Εἶναι γιὰ μᾶς ἡ ζωντανὴ μαρτυρία ἑνὸς καλλιτέχνη ποὺ, ἂν μπορούμε νά τὸν χαρακτηρίσωμε σὰ μύστη τῆς φόρμας, δημιουργὸ τῆς κίνησης, ἐκτελεστὴ τοῦ στιγμιαίου, ὑπῆρξε πάνω ἀπ' ὅλα πολὺ ἀνθρώπινος, κι αὐτὸ συμβαίνει μιὰ φορὰ στὰ ἑκατὸ χρόνια μὲ τὶς μεγαλοφυΐες. Στὰ 1910, ὑποφέροντας κάθε μέρα περισσότερο ἀπὸ τὰ μάτια του ποὺ ὀλοένα ἐξασθενοῦσαν, φώναζε πονεμένα σ' ἓνα γράμμα στὸ φίλο του Ἀλέξη Ρουάρ: «Δὲν μπορῶ νά τελειώσω μὲ τὴν καταραμένη μου γλυπτικὴ. . .»

Ἄς μπορούσε νά μάθῃ ὅτι αὐτὴ ἡ γλυπτικὴ, τώρα «ιερὴ» γιὰ μᾶς, δὲ θὰ τελειώσῃ ποτέ.

Μετάφραση ἀπὸ τὰ γαλλικά:  
Ε. ΤΟΥΛΟΥΠΑ

6





## Οι πίνακες



**I. Ο ΑΧΙΛΛΕΑΣ ΝΤΕ ΓΚΑ ΜΕ ΣΤΟΛΗ ΔΟΚΙΜΟΥ ΤΟΥ ΠΟΛΕΜΙΚΟΥ ΝΑΥΤΙΚΟΥ** (1857 περίπου — 64 × 51 εκ.). *Οδύσει-γκτον, Έθνική Πινακοθήκη, συλλογή Chester Dale*. — Πορτραίτο του αδελφού του. Στη νεοκλασική σύνθεση, κληρονομιά του Ένγκρ, ο καλλιτέχνης προσθέτει λίγο ρομαντισμό, με την άπαλή μετάβαση των τόνων και τη στοχαστική έκφραση του μοντέλου.



**II. Ο ΚΟΣ & Η ΚΑ ΕΝΤΜΟΝ ΜΟΡΜΠΙΛΛΙ** (1867 — 116 × 89 εκ.). *Βοστώνη, με την άδεια του Μουσείου Καλών Τεχνών*. Δωρεά R. Treat Paine. — Η αδελφή του καλλιτέχνη και ο γαμπρός του. Οί δυο μορφές προβάλλουν σ' ένα φωτεινό φόντο, που αναδεικνύει την ένταση της έκφρασης και τονίζει την ωχρότητα των προσώπων. Η σύνθεση είναι αυστηρή και δυναμική.



**III. ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ ΤΗΣ ΤΖΙΟΒΑΝΝΙΝΑ ΜΠΕΛΛΕΛΙ** (76 × 60 εκ.). *Ρώμη, συλλογή Gualino*. — Η πληρέστερη από τις σπουδές για το μεγάλο πορτραίτο της οικογένειας Μπελλέλι. Ο Ντεγκά σχεδίασε πολλές φορές τις ξαδέλφες του Τζιοβαννίνα και Τζούλια. Η σπουδή αυτή, με τη μόλις σκισσαρισμένη μορφή δεξιά, είναι μία ζωηρή εντύπωση μέσα στο μεταβαλλόμενο φως.



**IV. Η ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑ ΜΠΕΛΛΕΛΙ** (1859 — 200 × 253 εκ.). *Παρίσι, Λούβρο*. — Το καινούριο στοιχείο στη σύλληψη αυτού του πίνακα, που άρχισε να τον ζωγραφίζει το 1859, είναι η ιδέα του Ντεγκά να παρουσιάσει τους ανθρώπους στις γνώριμες και χαρακτηριστικές τους στάσεις και να δώσει στο πρόσωπό τους «την ίδια έκφραση όπως και στο κορμί τους».



**V. Η ΟΡΤΑΝΣ ΒΑΛΠΕΝΣΟΝ ΣΕ ΠΑΙΔΙΚΗ ΗΛΙΚΙΑ** (1869 — 75 × 113 εκ.). *Μιννεάπολις, Ίνστιτούτο Τεχνών*. — Ο Ντεγκά πήγαινε συχνά στο φίλο του Πάωλ Βαλπενσόν, γιου του Έδουάρδου, που τον είχε παρουσιάσει στον Ένγκρ. Το 1869, όταν έμενε στο σπίτι τους, έκανε το πορτραίτο της Όρτάνς, όπου ο αυθορμητισμός της σιλουέτας ισορροπεί τη χρωματική ποικιλία.



**VI - VII. ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΣΤΗΝ ΟΡΧΗΣΤΡΑ** (1868 — 53 × 45 εκ.). *Παρίσι, Λούβρο*. — Το έργο ουσιαστικά είναι το πορτραίτο του μουσικού Ντεζιρέ Ντεώ, που άνοιξε τον κόσμο της Όπερας για τον Ντεγκά, και γίνεται, από την ίδια του τη σύνθεση, κυρίαρχη αναπόληση ενός κόσμου αιχμαλωτισμένου μέσα στο δυναμισμό του. Παρουσιάζει ένα θέμα μέσα σ' ένα άλλο θέμα.



**VIII. Η ΑΓΟΡΑ ΜΠΑΜΠΑΚΙΟΥ ΣΤΗ ΝΕΑ ΟΡΛΕΑΝΗ** (1873 — 74 × 92 εκ.). *Πώ, Πυργναία, Μουσείο Καλών Τεχνών*. — Στο γραφείο του ο θείος Μάσσον εξετάζει δείγματα από μπαμπάκι, ο αδελφός του ο Ρενέ είναι βυθισμένος στην εφημερίδα και ο Άχιλλεας στηρίζεται στη θυρίδα. Ο ταμίας ελέγχει το βιβλίο των λογαριασμών, οι αγοραστές συζητούν μεταξύ τους.



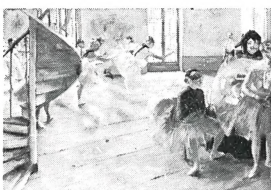
**IX. ΣΤΙΣ ΚΟΥΡΣΕΣ** (Έρασιτέχνες τζόκευ κοντά σ' ένα άμαξι) (1877 - 1880 — 66 × 82 εκ.). *Παρίσι, Λούβρο*. — Το θέμα με τις κουρσές των αλόγων ενδιαφέρει πολύ τον Ντεγκά και το επαναλαμβάνει συχνά. Το ξαναδουλεύει σε διάφορες στιγμές, με διάφορες τεχνικές, σύμφωνα με αντιλήψεις όλο και πιο τολμηρές και ασύμμετρες, για να δώσει περισσότερο δυναμισμό στη σύνθεση.



**X. ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΠΟΥ ΧΤΕΝΙΖΟΝΤΑΙ** (1875 - 1876 — 31 × 45 εκ.). *Οδύσει-γκτον, συλλογή Phillips*. — Η ζωγραφική με βάση το νέφτι διαλύει το χρώμα και δίνει μια εντύπωση λιγότερο λιπαρή από το παστέλ. Παρόλο που χρησιμοποίησε νέφτι, ο Ντεγκά έφτιαξε αυτό το έργο επάνω σε χαρτί (1875 - 76). Η τεχνική αυτή έχει το πλεονέκτημα να δυναμώνει την εντύπωση της κίνησης.



**XI. ΤΟ ΑΨΕΝΤΙ** (1876 — 92 × 68 εκ.). *Παρίσι, Λούβρο*. — Οι γιαπωνέζικες στάμπες επηρέασαν τον Ντεγκά και τον Μανέ, καθώς και πολλούς άλλους ζωγράφους, ιδιαίτερα στη διάρθρωση των επιπέδων. Ο Ντεγκά τις χρησιμοποίησε κυρίως σ' αυτό το περίφημο «κομμάτι ζωής». Οί γωνίες, σαν από θεατρικό σκηνικό, θυμίζουν τα εσωτερικά της όλλανδικής τέχνης του 18ου αιώνα.



**XII. Η ΔΟΚΙΜΗ** (1877 περίπου — 66 × 100 εκ.). *Γλασκώβη, Πινακοθήκη Τέχνης, συλλογή του Sir William Burrell*. — Το παραδοσιακό ακόμα πλαίσιο του πρώτου Φουαγιέ του Χορού του 1872 παραχωρεί τη θέση του στην προοπτική που υποβάλλουν οί παλμοί του φωτός. Η έναλλαγή των στάσεων και των κινήσεων γεμίζει τη σκηνή ζωντάνια και δυναμισμό.



**XIII. ΔΟΚΙΜΗ ΜΠΑΛΕΤΟΥ ΣΤΗ ΣΚΗΝΗ** (γύρω στα 1878 - 1879 — 53 × 71 εκ.). *Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης, συλλογή Havemeyer*. — Από τα μαθήματα χορού ο Ντεγκά περνάει στην ίδια τη σκηνή. Παρουσιάζει τότε τη δοκιμή ενός μπαλέτου στη σκηνή, τότε την ίδια την παράσταση, ακόμα και το τέλος της, τις υποκλίσεις των χορευτριών.



**XIV - XV. ΣΤΗ ΣΚΗΝΗ** (γύρω στα 1880 — 56 × 40 εκ.). *Σικάγο, Ίνστιτούτο Τέχνης, συλλογή Potter Palmer*. — Το παστέλ επιτρέπει στον Ντεγκά να αποδώσει την τυπική απαλότητα του ρομαντικού μπαλέτου. Διαγράφει άδρα το περίγραμμα του σχεδίου για να ερμηνεύσει καλύτερα την εφήμερη χάρη των αφύσικων στάσεων, που το κοινό τις νομίζει εύκολες και φυσικές.



**XVI. ΤΟ ΛΟΥΤΡΟ: ΓΥΝΑΙΚΑ ΠΟΥ ΣΚΟΥΠΙΖΕΙ ΤΑ ΠΟΔΙΑ ΤΗΣ**. *Παρίσι, Λούβρο*. — Το θέμα των γυναικών, όπως τις συλλαμβάνει την ώρα της προσωπικής τους τουαλέτας ή μετά, συνδέεται με την παλιά παράδοση των γυμνών ή πλησιάζει την όπτική του Ρενουάρ. Το σχέδιο του Ντεγκά έχει γίνει πιο νευρικό στη γραμμή του, αλλά ο χρωματισμός είναι ήδονικός.



**XVII. ΤΟ ΚΑΦΕ-ΚΟΝΣΕΡ ΤΩΝ ΑΜΠΑΣΣΑΝΤΕΡ** (1876 - 1877 — 37 × 27 εκ.). *Λυών, Μουσείο Καλών Τεχνών*. — Ο πίνακας αυτός είναι μία συναρπαστική όψη των παρισινών θεαμάτων. Ο Ντεγκά έκανε πρώτα μία μονοτυπία, έπειτα ξαναδούλεψε το θέμα σε παστέλ προσθέτοντας ζωηρούς χρωματικούς τόνους που κυριαρχούν στο ήμιαφω, απ' όπου προβάλλει ή τραγουδίστρια.













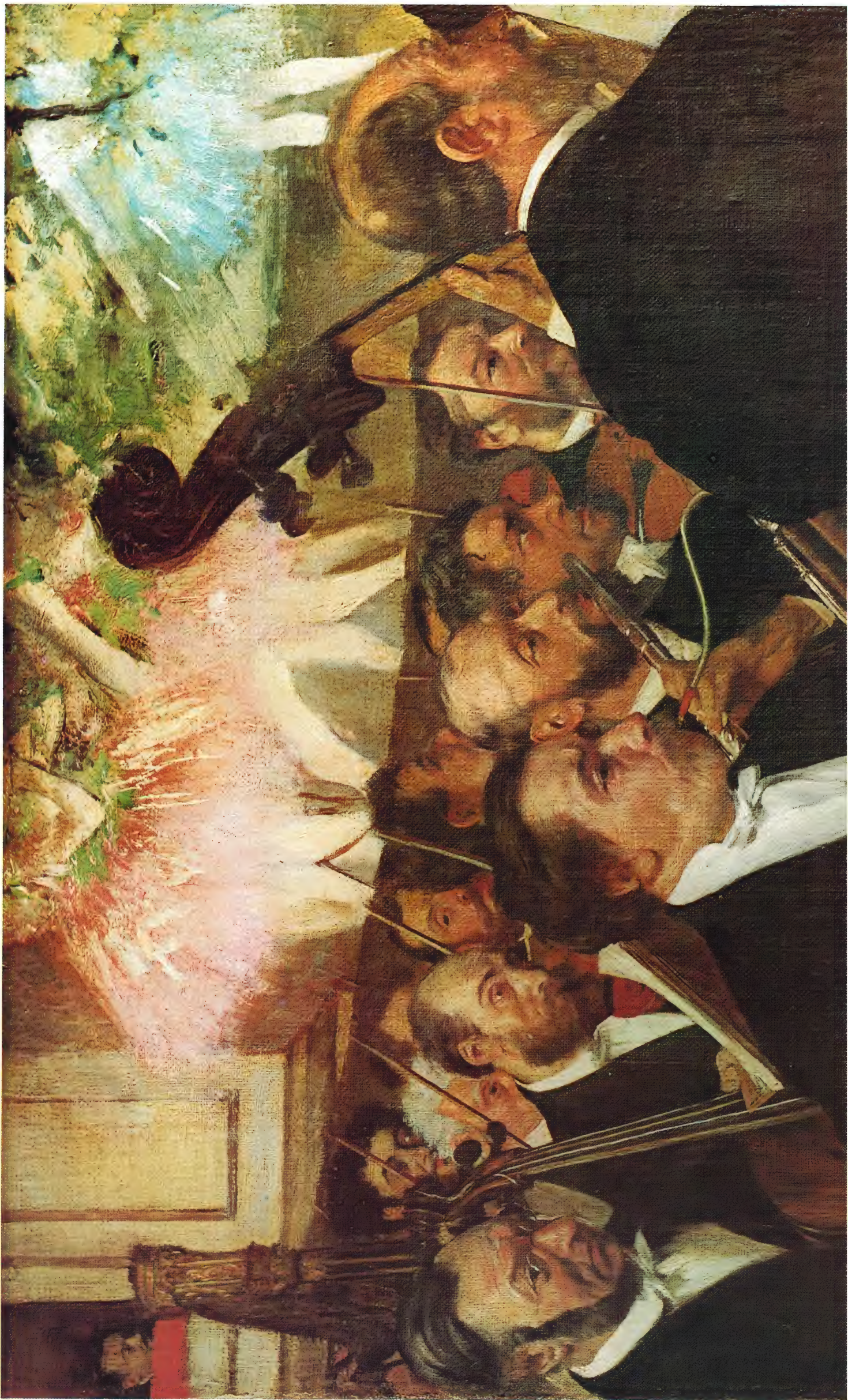




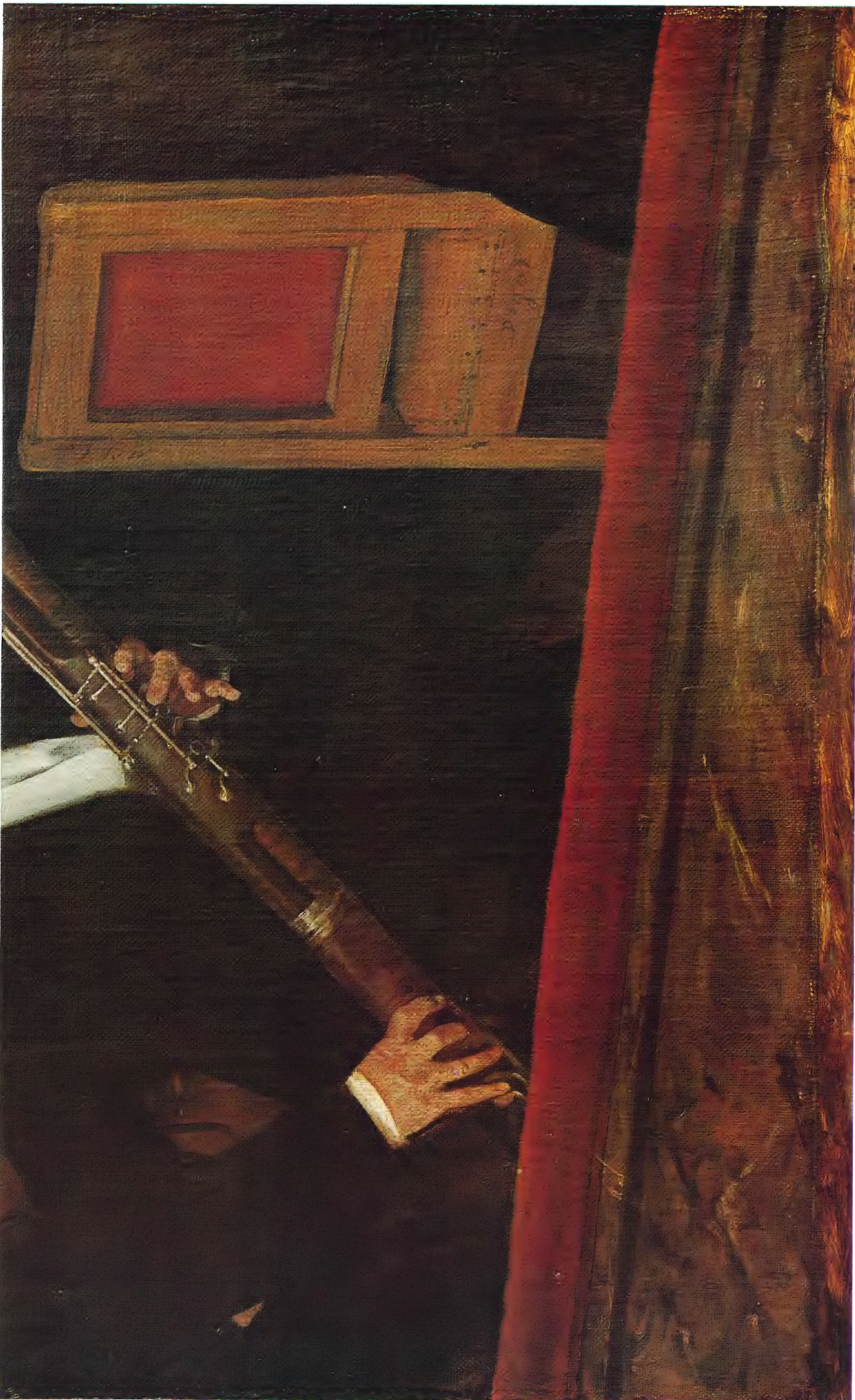




































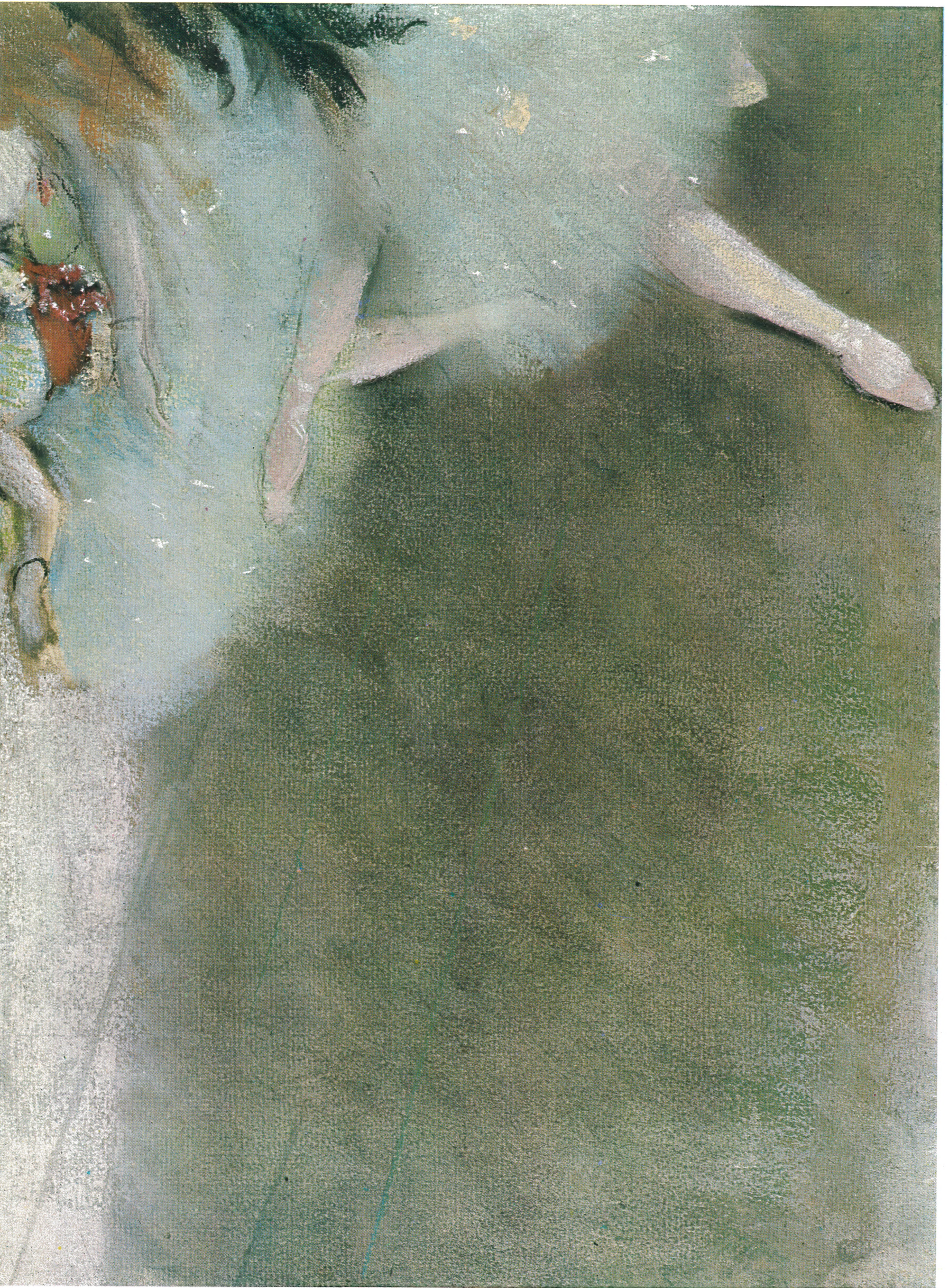








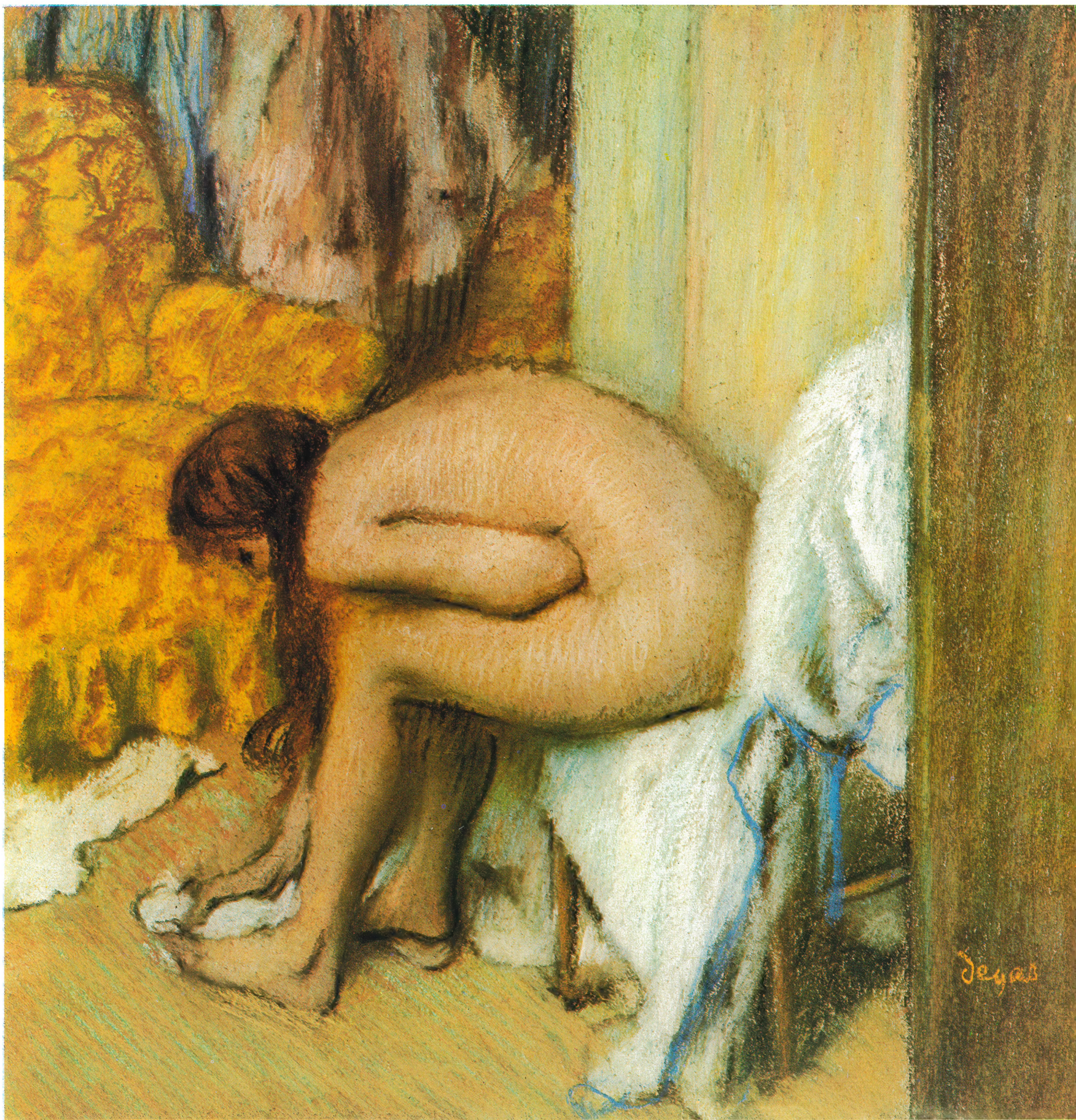














**Για πρώτη φορά στην Ελλάδα παρόμοιο έργο έσημείωσε τέτοια καταπληκτική επιτυχία όπως «ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ». Έγιναν κυριολεκτικά ανάρπαστα τα πρώτα τεύχη. Για όσους δεν επρόφθασαν να τα αποκτήσουν, τους γνωρίζομεν ότι τα τεύχη Ρενουάρ, Τουλούζ-Λωτρέκ, Βαν Γκόγκ, Ντελακρουά και Γκωγκέν θα ξανατυπωθούν πολύ σύντομα και θα κυκλοφορήσουν στις 15 Φεβρουαρίου 1972.**

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ ΚΑΘΕ ΠΕΜΠΤΗ

Το επόμενο τεύχος μας:



Ήδη εκκυκλοφόρησαν:

1. Ρενουάρ
2. Τουλούζ-Λωτρέκ
3. Βαν Γκόγκ
4. Ντελακρουά
5. Γκωγκέν
6. Ένγκερ
7. Μανέ
8. Μονέ

Οι εικόνες των εξωφύλλων των τευχών, ξανατυπώθηκαν και συμπεριελήφθηκαν στο βιβλιοδετημένο τόμο.

**Η αρίθμηση των σελίδων του τεύχους έγινε με βάση τη σειρά που ακολουθήσαμε στη βιβλιοδεσία του τόμου.**

Μερικοί από τους

### «ΜΕΓΑΛΟΥΣ ΖΩΓΡΑΦΟΥΣ»

Τζιόττο	Ρέμπραντ
Μαντένια	Γκόγια
Μποττιτσέλλι	Νταβίντ
Ίερώνυμος Μπός	Ντελακρουά
Λεονάρντο ντα Βίντσι	Ντωμιέ
Ντύρερ	Βαν Γκόγκ
Μιχαήλ Άγγελος	Ματίς
Ραφαήλ	Πικάσσο
Τισιανός	Μοντιλιάνι
Χόλμπαϊν	Ντέ Κίρικο
Μπρέγκελ	Γύζης
Έλ Γκρέκο	Λύτρας
Ροδμπενς	Βολανάκης
Βελάσκειθ	Παρθένης κ.ά.

### ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΣΕΙΡΑ ΤΩΝ 6 ΤΟΜΩΝ

1. Από τον Τζιόττο στην Αναγέννηση
2. Αναγέννηση
3. Από τον 17ο Αιώνα στον 19ο
4. Από τον 19ο Αιώνα στον 20ο
5. Εικοστός Αιώνας
6. Έλληνες Ζωγράφοι

Copyright FABBRI-«ΜΕΛΙΣΣΑ»

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ «ΜΕΛΙΣΣΑ»  
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 34 ΤΗΛ. 611.692-635.096  
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ: ΤΣΙΜΙΣΚΗ 41 ΤΗΛ. 29010

Οι Έκδοτικοί Οίκοι «FABBRI» και «ΜΕΛΙΣΣΑ» παρουσιάζουν στην Ελλάδα τη μεγαλύτερη σειρά βιβλίων τέχνης στον κόσμο, την έκδοση

### «ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ»

Το έργο αυτό έχει κυκλοφορήσει και κυκλοφορεί σε εκατομμύρια αντίτυπα στην Ίταλία, στη Γαλλία, στην Αγγλία, στη Γερμανία, στη Βραζιλία, στο Ίσραήλ, στην Ιαπωνία και σε πολλές άλλες χώρες.

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» θα ολοκληρωθούν σε έναμιση χρόνο, σε έξι πολυτελέστατους τόμους με πρότυπη καλλιτεχνική βιβλιοδεσία. Θα έχουν συνολικά πάνω από 800 σελίδες κειμένου και 1.600 έγχρωμες ολόσέλιδες εικόνες.

Κάθε τόμος θα περιλαμβάνει 15 Μεγάλους Ζωγράφους. Ο τόμος ΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ είναι μια έργασια πρωτότυπη και μοναδική στη χώρα μας.

Ο ΠΡΩΤΟΣ ΤΟΜΟΣ του έργου είναι ήδη έτοιμος, βιβλιοδετημένος, και μπορείτε να τον βρήτε στα βιβλιοπωλεία και στα κατά τόπους πρακτορεία εφημερίδων.

Η επεξεργασία έγινε με ηλεκτρονικά μηχανήματα, που έφερε ειδικά για το σκοπό αυτό η ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΗ Ο.Ε.

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» είναι ένα έργο που φέρνει, με την επαναστατικά χαμηλή τιμή του και την εξαιρετική του ποιότητα, τη μαγεία της ζωγραφικής στους πολλούς! Σε όλους!

Κάθε βδομάδα, σ' ένα ξεχωριστό πολυτελές τεύχος-βιβλίο, κι ένας Μεγάλος Ζωγράφος!

Ένα βιβλίο που θα περιέχει τη βιογραφία του, υπεύθυνη παρουσίασή του, σχόλια και κριτικές πληροφορίες για το έργο του και την εποχή του και, το κυριότερο, πλούσια ανθολόγηση του έργου του σε υπέροχες έγχρωμες ολόσέλιδες εικόνες.

Κάθε τεύχος-βιβλίο θα είναι μεγάλου σχήματος (27 x 37 εκ.) σε χαρτί illustration 180 γρ. και θα κυκλοφορή τώρα στην επαναστατική τιμή των 30 δρχ. την εβδομάδα. Μετά τη βιβλιοδεσία του κάθε τόμου, τα τεύχη των ξένων ζωγράφων θα πωλούνται 60 δρχ., ενώ των Έλλήνων 90 δρχ. το καθένα.

Έτσι, με ελάχιστα χρήματα, μπορεί κανείς να αποκτήσει την πιο μεγάλη σειρά βιβλίων τέχνης στον κόσμο.

Φτιάξτε και σεις την προσωπική σας πινακοθήκη! Κάθε αντίτυπο είναι και ένα πρωτότυπο!

Η έκδοση «ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» είναι ένα καλλιτεχνικό γεγονός. Κάτι έντελως ιδιαίτερο στην πνευματική ζωή της χώρας μας. Και κάτι έντελως ιδιαίτερο στη δική σας ζωή. Ένα πραγματικό απόκτημα, ένα έφοδιο, για σας, για όλη την οικογένεια, και, αύριο, για τα παιδιά σας. Γιατί είναι ένα έργο που δεν «παλιώνει». Σαν γνήσιο έργο τέχνης.